ION

POP

„Jocul poeziei"

Lipseşte admirabilei cărţi a lui Ion Pop despre *Jocul poeziei* un capitol de concluzii: patru sute de pagini de analize, pe cît de exacte, pe atît de nuanţate, ar fi meritat în- final o pagină de sinteză. Există, e drept, un capitol introductiv care trasează liniile mari ale demonstraţiei. Dar el nu este mai mult decît un avertisment. Problemele ce decurg din tema cărţii nici nu se pot, de altfel, vedea cu ochiul liber, de la început. Mie, cel puţin, ca cititor, mi-au apărut cu adevărat - complexe, inextricabile, cu multe dintre ele, la fel.

Capitolul introductiv se intitulează *Jocul ca lume*. Chiar din titlu ne dăm seama că el nu acoperă toată sfera în discuţie; jocul poeziei înseamnă şi altceva. Comentînd de exemplu pe Nichita Stănescu, autorul remarcă la poetul *Elegiilor* trei perspective diferite din care putem interpreta raportul jocului în lume, lumea ca joc şi jocul ca lume. Două dintre ele ne reţin prea puţin atenţia în avertisment, *et pour căuşe! „ In economia lucrării de faţă* - spune limpede Ion Pop - *care vizează reliefarea, printr-un eşantion reprezentativ, credem, de poeţi şi opere, a cîtorva dintre semnificaţiile Indicului în lirica românească a secolului nostru, devin funcţionale mai ales acele date ale problemei de natură a particulariza «jocul poeziei», în etapa de limpede afirmare a conştiinţei de sine ca limbaj specific, cînd poetul se defineşte prin excelenţă drept un «operator al limbajului»".* Aceasta înseamnă că, deşi elementul ludic este nedespărţit de orice fel de poezie *(„Poesis* este o funcţie ludică", afirma Huizinga ca şi, în alţi termeni, Fr. Schlegel: ,, *Toate jocurile sacre ale artei nu sînt decît îndepărtate imitaţii ale jocului fără sfîrşit al lumii, această operă de artă care-şi dă veşnic formă"),* el „ *îsi primeşte adevărata dimensiune abia în epoca postromantică",* adică arunci *„cînd discursul liric îşi afirmă în mod decis libertatea în raport cu «realitatea imediată», exterioară şi lăuntrică, întorcîndu-se spre cealaltă realitate, a cuvintelor".* Jocul poeziei devine din plin relevant cînd poezia însăşi e înţeleasă mai curînd ca *poesis* decît ca *mimesis* Nu e o întîmplare deci că poeţii aleşi de Ion Pop - de la Bacovia la Mircea Cărtărescu -aparţin secolului XX. Iar „jocul ca lume" din titlul prefeţei tocmai la acest stadiu al poeziei ne trimite, în care ea nu mai este „rodul inspiraţiei", ci „rezultat al unei arte combinatorii", artă pe care Edgar Poe, în pragul modernităţii, o definea ca pe o activitate lucidă în care-şi găsesc locul *„toate roţile şi rotiţele, toată maşinăria necesară*

schimbării decorului, scările şi trapele, penele de cocoş, vopseaua roşie şi peticele negre care, în nouăzeci şi nouă la sută din cazuri, reprezintă recuzita unui ***histrio*** *literar".* Faptul însă că modernitatea împinge la ultimele consecinţe jocul poeziei nu ne poate ascunde prezenţa jocului în poezie de oricînd şi de oriunde, înaintea *jocurilor poetice* ale modernilor au fost *jocurile mimetice* ale celor vechi. Linia despărţitoare e însă mai subţire ca un fir de păr şi mai întortocheată ca un labirint. Niciodată, de fapt, nu vom întîlni în stare pură, în poezie, una sau alta din aceste forme fundamentale ale jocului. Vom putea, cel mult, vorbi de preferinţe, de tendinţe şi, poate, de o evoluţie de la simularea realităţii la simularea limbajului sau, în alte cuvinte, de la jocul cu literatura (ca imagine a lumii) la jocul de-a literatura (ca obiect autonom). Lui Ion Pop nu i-au scăpat, firește, aceste lucruri. Analizele lui le pun în evidenţă cu o extraordinară fineţe (şi cred că ***Jocul poeziei*** reprezintă, din acest punct de vedere, cartea de maturitate a criticului, cea mai bună de pînă azi). Rămîne regretul, pe care l-am exprimat din capul- locului, că autorul n-a simţit nevoia să strîngă într-un ghem multele şi subtilele observaţii pe care le-a făcut la tot pasul. Am fi avut, poate, în ***Jocul poeziei*** nu numai un remarcabil studiu practic, dacă îl pot numi aşa, un adevărat ghid de lectură, dar şi o contribuţie teoretică într-o problemă esenţială de artă literară şi care reprezintă una din dimensiunile majore ale modernităţii noastre.

Numele de poeţi de care Ion Pop se ocupă în capitole speciale spun aproape totul: Bacovia, Minulescu, Adrian Maniu, Arghezi, Barbu, Emil Botta, Radu Stanca, Nina Cassian, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Emil Brumaru şi Şerban Foarţă. Un capitol colectiv priveşte avangarda, altul pe poeţii bucureşteni din anii '40, în fine, ultimul referă la generaţia '80, discutată pe un eşantion (Mircea Cărtărescu). Niciodată, desigur, o selecţie nu poate fi ruptă de preferinţele subiective ale autorului, aşa încît aproape n-are rost să stărui. Totuşi! Eu nu i-aş fi omis pe G. Călinescu (mai e nevoie să arăt de ce?), pe B. Fundoianu (despre acesta Ion Pop are un studiu, în ***Transcrieri,*** şi înţeleg că nu poate fi sensibil la elementul ludic din opera unui poet la care a remarcat îndeosebi neliniştea), pe Romulus Vulpescu şi Gheorghe Tomozei, iar dintre tineri, pe Petru Romoşan şi Florin Iaru, care, alături de Mircea Cărtărescu, ilustrează cel mai evident „comedia literaturii", în schimb, mă menţin rezervat faţă de sensul jocului la un poet tradiţionalist ca Ion Gheorghe şi mă despart de modul în care Ion Pop analizează jocul în poezia avangardei.

Un caz dificil este chiar cel dintîi: Bacovia. *„ înainte de a se juca (mai exact, de* ***a se juca pe sine)*** - scrie Ion Pop - *omul bacovian* ***este jucat,***

prins in reţeaua unor determinări ce se manifestă într-o mecanică rigidă, automat repetitivă, şi avînd drept rezultat... transformarea lui insuşi într-un mecanism - soi de marionetă afiată la dispoziţia unor instanţe obscure şi incomprehensibile, care-l pot manipula după plac" Criticul citează o remarcă a lui Gabriel Liiceanu din prefaţa la *Homo* ***ludens*** a lui Huizinga care mi se pare că ridică un semn de întrebare jocul bacovian: dacă *„ideea de rol social o'implică* [...] *pe aceea de joc, dar unul în care eşti jucat (atunci) nu te joci".* Ion Pop trebuie să admită că jocul bacovian este un „spectacol sui-generis", lipsind conştiinţa rolului asumat, ceea ce nu poate rămîne fără consecinţe asupra teatralităţii şi histrionismului deseori relevate de Bacovia. Mărturisesc că nu înţeleg prea bine, din acest unghi, sensul însuşi al jocului bacovian, raportul lui cu manierismul decadent şi cu tipul specific de convenţie. Probabil că Ion Pop are dreptate, deşi îmi vine greu să subscriu cu ochii închişi: *„Şi dacă, în majoritatea cazurilor, jocul bacovian e mai degrabă acela in care fiinţa este jucată, sugerînd extrema incomoditate a unui eu aproape ret ficat, captiv al mecanismului universal, apare adesea, ca un fel de stranie compensaţie, plăcerea înscenării solemne, a ceremonialului bizar-esteti:ant. în care gustul pentru artificial atinge punctul maxim ".*

Trec peste capitolele consacrate lui Ion Minulescu şi Adrian Maniu (foarte interesante, la ambii autorului notînd existenţa unei „lecturi critice" a simbolismului şi, în general, a poeziei vremii), spre a mă opri la acela despre avangardă. Sînt de acord că există numeroase elemente ludice la avangardişti, dar nu şi că *„ ne aflăm, cu avangarda, în plin teritoriu al jocului".* Funcţia principală a poeziei avangardiste este critică şi negatoare, cu alte cuvinte de refuz: iar, după părerea mea, nu poate fi cu adevărat vorba de joc acolo unde nu este o minimă intenţie recuperatoare. Jocul e indisolubil legat de ironie, care e prin excelenţă recuperatoare. Negaţia completă pune în chestiune ironia şi jocul. De altfel, Ion Pop citează o constatare a lui Alfred Liede, care mi se pare foarte nimerită dacă vorbim despre avangarda istorică: am avea •aici cazul tipic al „jocului care distruge jocul", fără a mai construi în loc „o lume nouă a jocului, cu reguli precise", mai degrabă săvîrşind o „distrugere de dragul distrugerii". Eu cred că, dacă avangardiştii au negat convenţiile, nu s-au jucat cu adevărat cu ele; umorismul lor (negru!) e cel mai apropiat de joc, de un joc cu nonsensul (cu negaţia!), dar nu văd în el nici o urmă de recuperare a spontaneităţii prime, copilăreşti, cum zice Ion Pop, ci instaurarea unui regim al absurdului, al unui totalitarism al nonsensului; fiindcă, unde e nonsens, nu mai e convenţie şi nici joc. în concluzie, avangarda se află cel mult pe

muchea dintre joc şi absenţa lui, nicidecum în plin teritoriu al jocului. Ludicul avangardiştilor transcende în fond ideea de joc. Majoritatea observaţiilor de amănunt sînt însă extrem de subtile în acest capitol.

Aş putea spicui multe observaţii personale din toate celelalte. în acela despre Arghezi, toată frumuseţea paradoxală) constă în aceea că poetul *Cuvintelor potrivite* se situează deopotrivă de partea jocului şi de partea muncii. Ion Pop notează intimitatea relaţiei dintre muncă şi joc, desluşind la Arghezi o replică ludică aproape nelipsită a creaţiei umane, ca o umbră statornică a lumii reale. De altfel, jocul nu se opune seriosului, ci realităţii, dacă e să-l credem pe Freud, citat de Ion Pop şi folosit, cu această teză, şi de un alt recent comentator al poeziei, italianul Lorenzo Renzi, în *Come legere la poesia* (Universale Paperbacks ii Mulino, 1985), un foarte informat şi inteligent studiu. Cum însă noţiunea de realitate poate apărea prea largă, eu aş sugera s-o limităm la aceea de muncă, de activitate umană în scopul obţinerii unui produs. Jocul se opune, în modul cel mai neechivoc, muncii. Din acest unghi, Arghezi ilustrează aproape un paradox, el fiind la noi poetul cel mai de seamă al muncii şi deopotrivă al jocului, împreună cu acela despre Nichita Stănescu, capitolul despre Ion Barbu ocupă un bun sfert din *Jocul poeziei.* E, de altfel, un stadiu amplu, minuţios şi original, în care „jocul secund" al poetului nu mai e redus la obişnuita referinţă platoniciană, ci explicat prin Schiller (fantezia ca memorie emancipată) şi Coleridge (contemplaţia ca prim raport liber al omului cu universul). Reţin, apoi, o caracterizare a lui Radu Stanca: *„Fantezia sa are în ea, ceva muzeistic, de arhivă culturală.* " Remarcabile analize ne întîmpină la Emil Botta, Geo Dumitrescu, Tonegaru, Stelaru, Nichita Stănescu. în ce-l priveşte pe Marin Sorescu, lui Ion Pop i se pare (oarecum împotriva opiniei curente) că *Descîntoteca* şi. *Sărbători itinerante* radicalizează experienţa ludică din volumele anterioare, dominate de parodie (şi în care de aceea *„ în fiecare text se simţea, ca un soi de schelet îngropat, tipul de discurs ironizat"),* propunînd un adevărat *happening* liric sau un „discurs amoros" care, avînd ca obiect o iubire fericită, va'cunoaşte atît momente elevate, cît-şi momente de joasă atitudine, „mari suprafeţe prozaice". Interpretarea, trebuie să recunosc, explică destul de convingător aceste nouă cărţi care mi s-au părut, la apariţie, inferioare precedentelor. Nina Cassian, Mircea Ivănescu şi Şerban Foarţă învederează jocul poetic în stare aproape pură, jocul de-a literatura, în care limba însăşi a poeziei este recreată, iar poemul devine, ca la Ivănescu, un preliminar sau o ipoteză a poemului. Aici este mai mult decît'joc al poeziei: este poezie a jocului (chiar dacă acesta din urmă e jocul poeziei). Cerc doar

aparent vicios, cu care, s-ar părea, se încheie un ciclu al jocurilor ce pare a se schimba. Atitudinea postmodemă devine în mult mai mare măsură recuperatoare decît aceea modernă şi jocul cu sau de-a literatura descoperă forme noi şi spectaculoase. Ion Pop socoteşte că, îndatoraţi experienţelor anterioare, tinerii poeţi nu le repetă pur şi simplu, cum e şi normal. Criticul încearcă să definească noua orientare ludică, fără a trage o concluzie categorică. E probabil prea devreme. O anume răsucire a acului busolei ar putea să indice la tinerii poeţi o mişcare exact inversă decît aceea care a caracterizat poezia modernă. N-ar fi exclus ca, după ce modernismul a evoluat (să mi se ierte simplificarea inevitabilă) de la lumea ca joc la jocul ca lume, postmodernismul să evolueze, la rîndul lui, de la jocul ca lume la lumea ca joc.

(România literară, nr. 33, 1985)

„Avangarda în literatura română"

în 1969 Ion Pop publica cel dintîi studiu amplu consacrat avangardismului (poetic) românesc de după război. Pînă atunci apăruseră, cu începere de prin 1967, doar cîteva contribuţii, datorate lui Adrian Marino, Ov. S. Crohmălniceahu, Matei Călinescu (acesta preocupat deja de situarea mişcării într-un cadru cultural mai larg, centrat pe ideea de modernitate, cu, se va vedea şi în studiile sale redactate ulterior în SUA) şi altora. ***Antologia literaturii române de avangardă*** a lui Sasa Pană vedea lumina tiparului în acelaşi an cu studiul lui Ion Pop. întîrzierea recuperării avangardismului se explică prin imaginea falsă pe care o întreţinuse în legătură cu el, în anii '50, dogmatismul. Curiozitatea este că promotorii avangardei de odinioară erau uneori aceiaşi cu promotorii esteticii marxiste din zorii societăţii comuniste. Ataşurile la stînga şi la revoluţia proletară ale emulilor lui Andre Breton (de la noi ca şi de aiurea) sînt de altfel notorii. Dintre foştii avangardişti români, destui erau, după 1950, figuri de marcă ale noii literaturi (Bogza, Baranga, Călugăru. Virgil Teodorescu) sau lideri de opinie ideolqgică (Vitner). Imaginea falsă la care m-am referit avea două componente, una strict estetică, şi alta, mai largă,'ideologico-istorică. Cea dintîi ţinea de faptul că realismul-socialist era un academism, îndrăznelile avangardei nu puteau avea nimic comun cu spiritul artistic conservator care anima literatura primului deceniu postbelic. Sub raport ideologico-istoric, avangarda era privită ca -o expresie a subiectivismului şi idealismului mic-burghez, capabil de cea mai violentă negaţie, dar nu cu adevărat revoluţionar în esenţă.

Anarhismul (cum numise cineva avangarda) era principial inacceptabil într-o societate perfect reglata ca aceea comunistă, în care tot ce poate fi mai rău este individualismul haotic, între 1967 şi 1969 situaţia se schimbă, pe fondul dezgheţului cultural, şi apar întîiele cercetări serioase asupra mişcării de avangardă. „Reabilitatea" aceasta va fi definitivă, dacă exceptăm unele atacuri pe care avangardismul le-a mai avut de suportat, mai ales în deceniul din urmă, toate venite dinspre dreapta naţionalistă din jurul revistei *Săptămîna,* unde pînă şi un marginal, ca avangardist, precum M. Blecher, prozator excepţional, era respins. Ceea ce irita pe lepeniştii români de la *Săptămîna* era atît faptul că mulţi avangardişti erau evrei, cît şi internaţionalismul mişcării: în ochii lor, aceşti imigranţi intelectuali nu participau, nu 'e aşa, la românism, constituind un element prin excelenţă dizolvant etc.

După două decenii, Ion Pop reia studiul într-o perspectivă istorică mult mai cuprinzătoare şi, extinzîndu-l asupra prozei, caută să lege într-o sinteză valabilă factorii autohtoni şi condiţionările europene. Sînt aproape cuvintele autorului din rezumatul în franceză de la sfîrşit. Bibliografia teoretică este predominant latină (români, italieni, francezi, spanioli). Sursele anglo-saxone lipsesc cu totul, ceea ce are unele urmări asupra definirii conceptului şi a istoriei lui. în fond, în definiţia sa, Ion Pop combină „dialectic" doi termeni care erau la italianul Guglielmi (unul din teoreticienii cunoscuţi) disjuncţi: *avangardismul* (iniţial, ca negativism de conţinut) şi *experimentalismul* (ca ulterioară inovaţie formală). Mult mai interesant este capitolul care analizează rădăcinile interne ale avangardei noastre, în simbolism (Minulescu!), în poezia unor Maniu-Vinea-Tzara de dinainte de 1916, şi în Urmuz, a cărui legendă este creaţia avangardiştilor din deceniul 3.

O problemă căreia Ion Pop îi acordă atenţia meritată este şi aceea a întîrzierii avangardei noastre postbelice, în condiţiile în care ea avea protagonişti încă din cel de-al doilea deceniu al secolului, iar expatriaţii români Tzara şi Marcel lancu se aflau la originea dadaismului european. După părerea lui Ion Pop precocitatea noastră în materie de avangardă era falsă. Climatul cultural era foarte conservator înainte de primul război. S-ar putea deci afirma despre tentativele timpurii amintite ceea ce va afirma St. Roii despre Urmuz şi anume că *„s-a(n) produs într-o clipă improprie nervurei lui (lor)".* De aceea ***Manifestul*** *activist către* ***tinerime*** apare abia în 1924, deci odată cu primul ***Manifest suprarealist*** al lui Breton, şi dă impresia de desincronizare. în adevăr, toată întîia etapă (1924-l933) a avangardei noastre stă sub semnul constructivismului (impregnat de elemente

dadaiste şi futuriste mai vechi), suprarealismul românesc izbucnind plenar doar în deceniul al cincilea.

Structura studiului urmăreşte linia istorică a mişcării. Ion Pop analizează, pe rînd, ecourile dadaiste de început, momentul plenar-constructivist, trecerea la integralism (care e o variantă laxă a constructivismului) şi, în fine, la suprarealismul anilor '40. Dadaismul, lansat de Tzara la Ziirich în 1916, „nu fructifică în solul atît de promiţător totuşi" de la noi, căci spiritul lui era prea „gratuit" pentru o literatură ce se mai nutrea din convingerea pragmatică maioresciană că dacă ai un singur bloc de marmură nu faci din ea o figură caricată înainte de a crea o Minervă. Constructivismul nu e decît corectarea, în sensul seriozităţii şi al sintezei, a „defectului" originar al curentului şi anume negativismul lui extrem şi „gratuit". In plus, originea tezelor lui Vinea şi Voronca de după 1924 trebuie căutată în Germania şi Austria lui Arp, Richter, Eggeling şi compania. Un paradox îl oferă la noi şi interferenţele futuriste, produse cam tot la această dată, deşi manifestul din *Le Figaro* al lui Marinetti era din 1909, iar ziarul craiovean *Democraţia* îl relua în acelaşi an! Climatul din deceniul 3 era puţin favorabil implantării suprarealismului şi deopotrivă permeabil la toate inovaţiile. Aceiaşi oameni (Voronca, de exemplu) sînt la originea lansării avangardei pe noua pistă suprarealistă. Prin 1940 exista deja un grup coagulat în jurul lui Gellu Naum şi Gherasim Luca, desfăcut în două aripi în 1945 (Naum, Paul Păun, V. Teodorescu, respectiv Gherasim Luca şi D. Trost), care militează pentru un suprarealism radical şi se leapădă de trecut. El aspiră la „revoluţia totală", proclamă valabilitatea materialismului dialectic şi se revendică din Rimbaud, Lautreamont, Max Emst, Dall şr, fireşte, Breton.

înfăţişarea cam didactică a studiului lui Ion Pop împiedică punerea în evidenţă a părţii pur critice, care ar fi trebuit să fie cea mai atractivă. Autorul amînă să intre în mecanismele stilistice ale poeziei şi prozei dadaiste, futuriste, constructiviste, integraliste şi suprarealiste româneşti, cu suprapunerile lor continui şi cu deosebirile, totuşi sesizabile, la nivel de vocabular sau de frază poetică. E drept că fiecărui poet (prozator) i se rezervă, în capitolele succesive, analiza cuvenită, dar chiar felul acesta monografic de prezentare este dezavantajos. Pe de o parte, autorul trebuie să rupă în două opera acelora care scriu în momente succesive ale avangardei (Vinea, Voronca), pe de alta, şi în mod inevitabil, anumite considerente trebuie repetate de la poet la poet, spre o fixare mai temeinică a paradigmei. Ar fi fost preferabil ca, în loc de autori, să fie discutate paradigme. Am fi avut atunci o evidenţă mai clară a limbajelor poetice propuse de

avangardism, cu punctele lor comune şi cu schimbările de pe parcurs. Criteriul istoric şi didactic este însă prea puternic la Ion Pop spre a permite desfăşurarea seriilor stilistice. Desigur, culegînd de ici de colo observaţiile, şi „recuperîndu-le", ne dăm seama că analjza este serioasă şi profundă. Nu există alta mai bună pînă în acest moment. Toţi cercetătorii fenomenului, şcoala vor trebui să ţină seama de ea. Ceea ce, împreună cu limpezirea de către Ion Pop a cadrului mare în care se mişcă literatura de avangardă, nu e puţin lucru şi trebuie apreciat la justa măsură.

(România literară, nr. 36, J 990)